Walter Benjamin

La obra de arte en la época de su reproducción mecánica



casimiro

Walter Benjamin

La obra de arte en la época de su reproducción mecánica

casimiro

casimiro [*casimoroa edulis*]

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Traducción de Wolfgang Erger

Diseño cubierta: Rossella Gentile

www.casimirolibros.es

ISBN: 978-84-938375-2-5
Depósito legal: M-43337-2010

Impreso en España

WALTER BENJAMIN

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCCIÓN MECÁNICA

Existen hasta cuatro versiones de *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. La primera data de 1935; la segunda se redactó en 1936 y fue publicada póstumamente en 1955. En 1936, Benjamin escribió, con la ayuda de Pierre Klossowski, una versión en francés del texto. La cuarta y última versión data de 1939 y es la que aquí presentamos.

Las Bellas Artes se instituyeron, y sus tipos y usos se fijaron, en tiempos bien distintos a los nuestros, por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que ahora tenemos. Y el sorprendente crecimiento de nuestros medios, la adaptabilidad y precisión de los mismos, las ideas y costumbres que traen consigo, anuncian cambios inminentes y aún más profundos en la antigua industria de lo Bello. Todo arte tiene una parte física, que ya no podemos considerar y tratar como antaño, que ya no puede permanecer ajena al influjo del conocimiento y de las capacidades modernas. Desde hace unos veinte años, ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son ya lo que siempre habían sido.

Cabe suponer que tamañas novedades transformarán toda la técnica de las artes, y, así, modificarán la inventiva y, quizá, acabarán cambiando completamente el concepto mismo de arte.

Paul Valéry, *Pièces sur l'art*

Prólogo

Cuando Marx se propuso analizar el modo de producción capitalista, dicho modo estaba aún en sus inicios. Por su enfoque, su análisis adquirió valor de pronóstico. Marx se remontó a los fundamentos de la producción capitalista y los expuso de tal modo que mostró lo que cabía esperar del capitalismo en el futuro. No sólo podía seguir intensificando la explotación de los proletarios, también podía acabar generando las condiciones de su propia desaparición.

La transformación de la superestructura, más lenta que la de la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para que los cambios en las condiciones de producción acaben incidiendo en todos los ámbitos de la cultura. Y sólo hoy en día es posible comprender la forma de ese cambio. Comprensión que también debe permitir alguna predicción. En unas previsiones que no se refieren tanto a consideraciones en torno al arte proletario después de

la toma del poder o, menos aún, a la sociedad sin clases, como a las tendencias evolutivas del arte en las actuales condiciones de producción. Consideraciones cuya dialéctica resulta evidente tanto en la superestructura como en la economía. De ahí que no convenga menospreciar el valor combativo de las mismas. Estas consideraciones descartan una serie de conceptos tradicionales –como los de genio y creatividad, eternidad y misterio– cuya descontrolada (y de momento difícilmente controlable) aplicación aboca a una comprensión fascista de los hechos. *En lo que sigue, los conceptos que introducimos en la teoría del arte se distinguen de los más comunes por ser inoperantes a los propósitos del fascismo. Sí sirven, sin embargo, para formular exigencias revolucionarias en la política del arte.*

I

Por principio, la obra de arte siempre ha sido reproducible. Lo que unos hombres han hecho, otros pueden volver a hacerlo. La réplica ha sido práctica habitual de los aprendices, como ejercicio, de los maestros, para difundir sus obras, de otros, por afán de lucro. La reproducción técnica es otra cosa, y se ha practicado intermitentemente a lo largo de la historia, en intervalos distanciados entre sí y con intensidad siempre mayor. Los griegos sólo conocían dos técnicas de reproducción: la fundición y la acuñación. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras que sabían reproducir en serie. Todas las demás eran obras únicas que no podían reproducirse técnicamente. La xilografía permitió por primera vez reproducir técnicamente el dibujo, mucho antes de que la imprenta hiciera lo mismo con la escritura. Conocemos los enormes cambios que la imprenta –la reproducibilidad mecánica de la escritura– trajo a la literatura. Se trata, no obstante, tan sólo de un caso específico, importante, sin duda, del fenómeno general que aquí consideramos desde el punto de vista de la historia universal. A la xilografía se añadirá, durante la Edad Media, el grabado

en cobre y el aguafuerte y, a principios del siglo XIX, la litografía.

Con la litografía, las técnicas de reproducción alcanzan un estadio radicalmente nuevo. La inmediatez de la transposición de un dibujo sobre una piedra, frente a la talla en madera o el grabado en cobre, permitió que las artes gráficas no ya sólo siguieran llegando en gran número al mercado sino que lo hicieran renovadas cada día. Con la litografía, el dibujo pudo seguir el ritmo de la vida cotidiana, acompasándose con el de la imprenta. Pero, a pocas décadas de su descubrimiento, la litografía fue superada por la fotografía.

Con la fotografía, por primera vez en el proceso de reproducción de las imágenes, la mano quedó dispensada de las tareas artísticas más relevantes, que fueron confiadas al ojo que mira por el objetivo. Y, como el ojo capta más deprisa que la mano dibuja, la reproducción de las imágenes alcanza un ritmo que logra seguir la cadencia de las palabras. El operador de cine, al grabar, fija las imágenes con la misma rapidez con que el actor recita su parte. Si la litografía posibilitó la revista ilustrada, la fotografía anunciaba el cine hablado. La reproducción tecnológica del sonido fue un logro de finales del siglo pasado, en una convergencia de esfuerzos que permitió anticipar una situación que Paul Valéry des-

cribió como sigue: "Al igual que el agua, el gas o la corriente eléctrica llegan desde lejos a nuestras casas para satisfacer nuestras necesidades con el mínimo esfuerzo, llegaremos a ser alimentados con imágenes y sonidos, que surgirán y desaparecerán al mínimo gesto, con una simple señal".[1]

En torno al año 1900, la reproducción técnica alcanzó un nivel en el que podía, no ya sólo aplicarse a todas las obras de arte del pasado, modificando profundamente su impacto, sino también conquistar por sí misma un lugar entre las prácticas artísticas. En este sentido, nada resulta más revelador que la manera en que esas dos nuevas manifestaciones –la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico– inciden sobre las formas artísticas tradicionales.

II

Incluso a la más perfecta de las reproducciones le falta siempre *una* cosa: el *aquí y ahora* de la obra de arte, la unicidad de su existencia ahí donde se encuentra. Y es sólo en virtud de esa existencia única como su ser ha pasado por el proceso de la historia, ya se trate de sus alteraciones materiales

1. P. Valéry, "La conquête de l'ubiquité" en *Pièces sur l'art*, París, 1934.

como de sus distintos propietarios.[2] El rastro de las primeras sólo puede seguirse con análisis químicos o físicos a los que no pueden someterse las reproducciones. La tradición en la propiedad es una historia cuya reconstrucción parte de la última ubicación del original.

El *aquí y ahora* del original constituye lo que se viene en llamar su autenticidad. El análisis químico de la pátina de un bronce permite establecer su autenticidad; saber que un manuscrito medieval procede de un archivo del siglo XV ayuda a demostrar su autenticidad. *Todo lo propio de la autenticidad no puede ser reproducido, ya sea tecnológicamente o de otro modo.*[3] Pero, si ante la reproducción manual (lo que comúnmente llamamos falsificación) el original conserva toda su autoridad, no ocurre lo mismo con la reproducción mecánica. La razón es doble. En primer lugar, la reproducción mecánica es más autónoma respecto del original

2. La historia de una obra de arte no se limita, obviamente, a estos dos elementos: la historia de la *Gioconda*, por ejemplo, incluye también las distintas copias que se hicieron de la misma en los siglos XVII, XVIII Y XIX.

3. Precisamente porque la autenticidad no es reproducible, la intensificación de la reproducción mecánica ha permitido fijar niveles y grados de autenticidad. El comercio del arte ha sido importante en la elaboración de estas distinciones, por su interés en diferenciar las distintas tiradas de una misma plancha o de un grabado. Con la invención de la xilografía, la autenticidad de las obras fue atacada en su raíz, antes incluso de que pudiera acabar imponiéndose: una imagen medieval de una Virgen no nació "auténtica", lo acabó siendo con el paso del tiempo, especialmente en el siglo XIX.

que la manual. La fotografía, por ejemplo, puede resaltar, moviendo libremente el objetivo, aspectos del original que el ojo humano no percibe; o, con procedimientos como la ampliación o el ralentí, captar imágenes que escapan a la óptica natural. En segundo lugar, la reproducción técnica puede poner la copia en situaciones a las que no podría llegar el original. Como fotografía o como grabación sonora, puede salir al encuentro del receptor. La catedral abandona su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio del aficionado al arte; el canto coral, ejecutado en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación.

Aunque las situaciones a las que puede acceder el producto de la reproducción mecánica no invalidan la persistencia de la obra de arte, sí devalúan, en cualquier caso, su *aquí y ahora*. Esto no afecta sólo a la obra de arte, también puede ocurrir, por ejemplo, con el paisaje que el espectador ve desfilar en la pantalla de un cine; pero, en el caso de la obra de arte, la devaluación afecta a su misma esencia, a esa vulnerabilidad que ningún objeto natural tiene: a su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la esencia de todo lo que contiene desde su creación y que se ha trasmitido, desde su duración material hasta su testimonio histórico. Este testimonio se basa en esa duración, de modo que la reproducción, al sus-

traer la percepción de la duración, prescinde de la dimensión histórica de la cosa. No hace nada más que eso, sin duda; pero, al hacerlo, prescinde de la autoridad de la cosa.[4]

Todos estos elementos pueden subsumirse en la palabra 'aura'; por lo que podemos decir que, en la época de la reproducibilidad mecánica, se desdibuja el 'aura' de la obra de arte. Se trata de un proceso sintomático cuya relevancia va más allá del ámbito del arte. *Podemos decir, de manera genérica, que la reproducción mecánica saca el objeto reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las copias, la presencia única queda sustituida por la presencia masiva. Y la reproducción, al poder adaptarse a las situaciones del receptor, multiplica la presencia de la reproducción.* Sendos procesos provocan una violenta sacudida de la cosa transmitida; una sacudida de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y renovación de la humanidad. Ambos procesos están íntimamente ligados a los movimientos de masa de nuestra época, cuyo agente más poderoso es el cine. Considerando incluso, o precisamente, su forma

4. Las más provinciana y pobre representación de *Fausto* es superior a una película sobre la misma obra, por cuanto se confronta idealmente con la primera representación de la obra en Weimar. Todos los elementos tradicionales que pueden venir a la mente estando ante un escenario (como que tras Mefistófeles se esconde el amigo de juventud de Goethe, Johann Heinrich Merck), dejan de ser relevantes delante de una pantalla.

más positiva, la significación social del cine sólo se entiende teniendo en cuenta su aspecto destructor, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural. Este fenómeno, evidente en las grandes películas históricas, sigue invadiendo otros ámbitos. Cuando Abel Gance anunciaba con entusiasmo en 1927 que "Shakespeare, Rembrandt, Beethoven harán cine. [...] Todas las leyendas, todas las mitologías y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones [...] esperan su resurrección luminosa, y los héroes se agolpan ante nuestras puertas esperando poder entrar",[5] estaba invitando, probablemente sin saberlo, a esa gran liquidación.

III

En los largos períodos históricos, junto con las modalidades generales de existencia de las colectividades humanas, cambian también los modos de percepción. La manera en que opera la percepción, el medio en el que se produce, dependen no sólo de la naturaleza humana sino de los condicionantes históricos. En la época de las grandes invasiones

5. Abel Gance, "Le temps de l'image est venu", en *L'Art cinématographique, II*, París, 1927, PP- 94-96.

bárbaras, la nueva industria artística o el *Génesis de Viena* denotan no ya sólo un arte distinto al de la Antigua Roma sino una manera distinta de ver. Riegel y Wickhoff, teóricos de la escuela vienesa, fueron los primeros en distinguir ese arte del de la tradición clásica en la que hasta entonces se venía subsumiendo y en elaborar la hipótesis del cambio en la percepción. Aunque notables, sus planteamientos se limitaron a resaltar las características formales de la percepción en el Bajo Imperio: no intentaron (quizá ni pudieron proponerse) mostrar las transformaciones sociales que dieron lugar a la nueva percepción. Hoy en día, las condiciones sí permiten comprender la relevancia de las causas sociales en el cambio perceptivo, cambio que, en la actualidad, podemos comprender como una decadencia del aura.

Para esclarecer mejor el concepto de 'aura', conviene aplicarlo, no ya, como hemos hecho antes, al objeto histórico, sino al objeto natural. En este sentido, podemos definirlo como la aparición de una lejana unicidad (por cercana que sea la aparición). Contemplar en una tarde de verano el perfil de unas montañas o una rama que arroja su sombra, significa, para el que contempla, respirar el aura de esas montañas, de esa rama. Descrita así, no resulta difícil entender que la actual decadencia del aura

se debe a las condiciones sociales o, más precisamente, a dos circunstancias estrechamente vinculadas a la creciente importancia de las masas en la vida de hoy. *Hacer que las cosas resulten espacial y humanamente "más cercanas" es un deseo de las masas tan apremiante y apasionado como su tendencia a negar, a través de la reproducción, la unicidad de las cosas.*[6] Cada día es más evidente la necesidad imperiosa de apoderarse del objeto todo lo cerca que se pueda, a través de su imagen, de su reflejo o, mejor dicho, de su imagen reproducida. No hay duda de que la reproducción, tal y como la proporcionan las revistas y los noticieros, es distinta a la imagen. La unicidad y la duración son propias de ésta, como la fugacidad y la reproducibilidad lo son de aquélla. Sacar el objeto de su halo, destruir su aura, es propio de una percepción cuyo "sentido de lo idéntico en el mundo" se desarrolla hasta negar lo único, serializándolo. Se manifiesta, así, en el ámbito de la percepción, algo semejante a lo que, con el auge de la estadística, podemos observar en el ámbito de la teoría. La adecuación de la realidad a las masas y de las masas a la realidad

6. "Acercar humanamente" las cosas a las masas, entraña el riesgo de obviar su función social. Nada asegura que un retratista actual, al retratar a un famoso cirujano desayunando en familia, sabrá captar mejor la función social del retratado que un pintor del siglo XVI [*sic*] que, como Rembrandt en su *Lección de anatomía*, mostró a sus coetáneos la relevancia social de los médicos.

es un proceso de enorme alcance, que afecta tanto al pensamiento como a la percepción.

IV

Hablar de unicidad de la obra de arte es hablar de su integración en una tradición. La tradición es, por supuesto, una realidad viva, muy cambiante. Una estatua clásica de Venus pertenecía a una tradición entre los griegos, donde era objeto de culto, y a otra, entre los eclesiásticos medievales, que la tenían por un ídolo maléfico. Pero tanto unos como otros percibían la unicidad de la estatua, su aura. El modo originario en que la obra de arte quedó integrada en la tradición fue a través del culto: las primeras obras nacieron al servicio del rito, primero, mágico, luego, religioso. Y es de suma importancia que esta asociación, en la existencia de la obra, entre su aura y su función ritual no se deshaga.[7]

Dicho de otro modo: el valor único de la obra de arte 'auténtica' se basa en ese ritual que le confirió su pri-

7. Definir el 'aura' como "la aparición única de un lejano, por cercano que sea", es significar el valor cultual de la obra de arte en términos de percepción espacio-temporal. Lo lejano se opone a lo cercano. Lo esencialmente lejano es inaproximable. De hecho, la inaccesibilidad es una cualidad principal de la imagen cultual. Por su misma naturaleza es una "lejanía, por más próxima que pueda hallarse". La proximidad que puede obtenerse de su materia no deshace su lejanía, propia de su misma manifestación.

mer y originario valor de uso. Por indirecto que sea, este fundamento aún puede reconocerse, como ritual secularizado, incluso en las formas más profanas del culto a la belleza.[8] Cuando el culto profano de la belleza, que surgió con el Renacimiento y perduró tres siglos, conoció su primera gran sacudida, dicho fundamento quedó claramente reconocible. En efecto, con el primer modo de reproducción verdaderamente revolucionario –la fotografía– (cuyo nacimiento coincide con el del socialismo), el arte presintió una crisis (que, un siglo después, ya nadie puede negar), y reaccionó con la doctrina del *arte por el arte*, es decir, con una teología del arte. Doctrina que acabó destilando una teología negativa con la idea del "arte puro", que rechaza para el arte toda función social así como toda determinación temática (Mallarmé será el primero en practicarla).

Todas estas circunstancias han de tenerse en cuenta a la hora de estudiar la obra de arte en la época de su reproducibilidad mecánica, por cuanto apuntan

8. A medida que la imagen cultual se seculariza, la noción de unicidad se torna más difusa y, en la visión del receptor, se va desplazando hacia la idea de unicidad empírica del creador o de su actividad creativa. Esta sustitución no llega a ser completa, por cuanto la noción de autenticidad siempre remite a algo más allá de la simple garantía del origen (buena prueba de ello es la actitud del coleccionista, que siempre tiene algo de adorador de fetiches y que, con la posesión de la obra de arte, participa de su valor cultual). El concepto de autenticidad desempeña, no obstante, una función inequívoca en el estudio del arte: con la secularización del arte, la autenticidad va sustituyendo el valor cultual.

a un hecho decisivo: con la reproducción mecánica, por primera vez en la historia, la obra de arte se emancipa de su existencia parasitaria dentro del ritual. Es más, la obra de arte reproducida se convierte en una reproducción de una obra de arte concebida para ser reproducida.[9] De una placa fotográfica, por ejemplo, se pueden sacar muchas copias impresas; y no tiene sentido preguntarse cuál es la auténtica. Pero, *si el criterio de autenticidad deja de ser relevante, toda la función del arte queda trastocada. En lugar de basarse en el ritual pasa a tener otro fundamento: la política.*

9. A diferencia de lo que ocurre con la literatura o la pintura, la reproducibilidad de las películas no es una condición accesoria a su difusión masiva, sino que es inherente a la técnica misma de su producción. Técnica que no sólo permite la difusión masiva sino que la exige. Esto es así, porque los gastos de producción son tan abultados que el individuo, aunque aún pueda comprarse un cuadro, no puede comprarse una película. Cálculos hechos en 1927 demostraron que para que fuera rentable una película de gran producción tenía que ser vista por nueve millones de personas. En un principio, la invención del cine sonoro supuso una regresión, al limitar la difusión a las fronteras lingüísticas, precisamente en un momento en el que el fascismo insistía en la defensa de los intereses nacionales. Pero, más allá de la regresión, pronto atenuada por los doblajes, lo relevante es tener presente la relación con el fascismo. Los dos fenómenos son simultáneos porque ambos están ligados a la crisis económica. Las mismas perturbaciones que, a escala general, propiciaron la búsqueda de modos de salvaguardar la propiedad por la fuerza, llevaron al capital invertido en el cine, ante la amenaza de la crisis, a acelerar la puesta en marcha del cine sonoro. Este cine posibilitó un alivio pasajero, no sólo por inducir a las masas a frecuentar las salas, sino también al asociar a la industria cinematográfica nuevos capitales procedentes de la industria eléctrica. Así, visto desde fuera, el cine sonoro favoreció los intereses nacionales pero, visto desde dentro, internacionalizó aún más la producción cinematográfica.

V

Las obras de arte se pueden apreciar desde distintos enfoques, entre los cuales destacan dos que vienen a ser polos opuestos. Uno subraya la dimensión cultual de la obra, mientras el segundo recalca su visibilidad.[10/11] El arte nació produciendo imágenes

10. Esta forma de polaridad no podría ser adecuadamente considerada por el idealismo estético, que sólo admite la belleza indivisa. Hegel, no obstante, ya atisbó el problema cuando en las *Lecciones de filosofía de la historia*, escribe: "Imágenes teníamos desde hace mucho tiempo: la piedad necesitó de ellas desde muy temprano para sus devociones, pero no precisaba de imágenes bellas, que en este caso eran incluso perturbadoras. En una imagen bella hay también un elemento exterior presente, pero en tanto que es bella su espíritu habla al hombre; y en la devoción es esencial la relación para con una cosa, ya que se trata, en sí, de un enmohecimiento del alma... el arte bello ha surgido en la Iglesia... aunque... el arte proceda del principio del arte". Un pasaje de las *Lecciones de estética* indica que Hegel presentía el problema: "sin duda ya no podemos venerar y adorar aún las obras de arte como tocadas por la divinidad; la impresión que nos producen es ahora de una clase más meditativa, y lo que suscitan en nosotros hace todavía menester un tipo de criterio superior y verificación también diversa".

11. El paso del primer tipo de recepción al segundo determina el curso histórico de la recepción del arte en general. Puede verificarse, no obstante, para cada obra de arte específica cierta oscilación entre ambos tipos polares de recepción. Así ocurre, por ejemplo, con la *Madonna* de la capilla Sixtina. Gracias a los estudios de Hubert Grimme sabemos que la *Madonna Sixtina* fue pintada desde el principio para ser expuesta. El motivo que inspiró las investigaciones de Grimme fue una pregunta sobre el significado del larguero de madera que aparece en primer plano y en el que se apoyan los dos *putti*. O, también, ¿cómo pudo todo un Rafael colocar dos cortinones en el cielo? Grimme descubrió que la Madonna Sixtina había sido un encargo con motivo del velatorio público del papa Sixto. El velatorio de los papas se llevaba a cabo en una capilla lateral de la basílica de San Pedro. Durante el

para el culto y cabe suponer que, a los usos del culto, la existencia de la imagen era más relevante que su visibilidad. El gesto que el hombre de la Edad de Piedra grabó en las paredes de una cueva tenía una finalidad mágica. Sin duda lo mostró a sus congéneres, pero su propósito era, sobre todo, que los espíritus lo vieran. Hoy en día, este valor estrictamente cultual casi parece exigir que la obra de arte permanezca oculta: estatuas de dioses sólo visibles a los sacerdotes que acceden a la *cella*, imágenes de la Virgen veladas casi todo el año, esculturas en las catedrales medievales que no pueden verse a ras de suelo. *A medida que las distintas prácticas artísticas se emancipan del ritual, su potencial visibilidad o exponibilidad aumenta.* Un busto puede llevarse de un lado a otro, y es así más exponible que la estatua del dios, con su lugar asignado en el interior de un templo. La exponibilidad del

solemne velatorio se colocó sobre el ataúd el cuadro de Rafael, en el fondo de esa capilla en forma de nicho. En el cuadro, Rafael representó a la Virgen como saliendo de ese nicho, flanqueado por los cortinomes, y avanzando entre nubes hacia el ataúd papal. Siendo para uso del funeral del papa Sixto, el cuadro de Rafael tenía un claro valor expositivo. Algún tiempo después, el cuadro pasó al altar mayor de la iglesia de los benedictinos de Piacenza. El motivo del exilio se debió a que el ritual romano prohíbe adscribir al culto en el altar mayor imágenes expuestas en la celebración de un funeral. La obra de Rafael quedó por ello en cierta medida devaluada de valor mercantil. Y para venderla, no obstante, a su precio, la Curia optó por permitir tácitamente su exposición sobre un altar, pero no en Roma, sino en una alejada ciudad de provincias.

cuadro es superior a la del mosaico o el fresco, que lo precedieron. Y si la misa puede ser tan exponible como una sinfonía, ésta surgió en una época en la que cabía prever que acabaría teniendo más exponibilidad que la misa.

Con los distintos métodos de reproducción mecánica, la visibilidad de la obra de arte ha aumentado hasta el punto de que el desplazamiento cuantitativo entre los dos polos acaba suponiendo, como en los tiempos prehistóricos, un cambio cualitativo. Si en la prehistoria, la preponderancia absoluta del valor cultual hacía de la obra un instrumento mágico, del que sólo posteriormente se reconocerá, por así decir, su naturaleza artística, hoy en día, la preponderancia absoluta del valor expositivo confiere a la obra unas funciones nuevas, y no cabe descartar que aquella de la que tenemos más conciencia –la función artística– acabe con el tiempo resultando accesoria.[12] Sin duda, la fotografía y el cine parecen avalar nuestras consideraciones.

12. En otro nivel, Bertolt Brecht plantea consideraciones análogas: "Si ya no se puede mantener el concepto de obra de arte para el objeto producido cuando una obra artística se transforma en mercancía, deberemos abandonar tal concepto con cautela y cuidado, pero sin miedo, si no deseamos liquidar nosotros mismos su función, que deberá pasar por esa fase sin reticencias. No se trata de un desvío del camino recto que no nos compromete a nada; al contrario de lo que ocurre aquí con el objeto lo cambiará por completo y extinguirá su pasado hasta el punto de que, si se volviera a utilizar de nuevo el antiguo concepto -y se utilizará, ¿por qué no?-, no se suscitaría ya ningún recuerdo del objeto que antes designaba", en "Der Dreigroschenprozess".

VI

En la fotografía, el valor expositivo empieza a desplazar en toda regla el valor cultual. Éste, sin embargo, no cede sin resistir: el rostro humano es su última trinchera. No es casual la función central del retrato en los albores de la fotografía. En el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o difuntos, la imagen encuentra su último refugio. En la expresión fugaz de una cara, en las viejas fotografías, el aura da su último destello; de ahí su incomparable belleza, su melancolía. Pero tan pronto desaparece el ser humano de las fotografías, el valor expositivo se impone sin remisión sobre el cultual. Las fotografías de las parisinas calles desiertas que Atget tomó en torno a 1900, son importantes precisamente porque identifican el lugar en el que se desarrolla este proceso. Con acierto, se ha dicho que Atget fotografió esas calles como si del lugar de un crimen se tratara. La escena del crimen se suele fotografiar vacía, en busca de pruebas e indicios. Con Atget, las fotografías empiezan a ser pruebas judiciales en el proceso de la historia. En esto radica su secreta relevancia política: invitan a una determinada mirada, que ya no es la mirada despreocupada de la con-

templación; inquietan al espectador, que intuye que debe dar con una mirada distinta para comprender la imagen. En esa misma época, las revistas empiezan a guiar –bien o mal, poco importa– esa mirada. Con las revistas, el pie de foto se hace, por primera vez, indispensable, en una función ciertamente distinta a la que tiene para el título para un cuadro. Las indicaciones, que los pies de foto proporcionan al que mira imágenes en las revistas, se tornan aún más precisas y perentorias en el cine, donde la percepción de cada imagen está determinada por la secuencia de todas las que la preceden.

VII

La decimonónica disputa en torno al valor artístico de la pintura y la fotografía, nos resulta hoy en día confusa y obtusa. Pero esto, antes que negar su importancia, la recalca: la disputa refleja una conmoción histórica de cuyo alcance no eran conscientes los contendientes. Emancipándose, con la reproducibilidad mecánica, de su fundamento cultual, el arte perdía para siempre su semblante de autonomía. Pero la conciencia de la época no fue capaz de entender el consiguiente cambio en la función del arte. El siglo XX, por su parte, también

tardó en comprender las implicaciones de su invención, el cine.

Se puso todo el empeño en dilucidar si la fotografía era o no arte, sin preguntarse jamás si la invención de la fotografía transformaba la naturaleza del arte. Y de la misma manera procedieron los teóricos del cine y eso que los problemas que planteó la fotografía a la estética tradicional eran un juego de niños comparados con los que suscitaría el cine. De ahí la vehemencia de las primeras teorías del cine. Abel Gance, por ejemplo, compara el cine con los jeroglíficos: "Y hete aquí que, en una prodigiosa vuelta al pasado, nos expresamos como los egipcios. [...] El lenguaje de las imágenes aún no está a punto porque nuestros ojos aún no están hechos para ellas. No hay aún suficiente respeto, suficiente culto, hacia lo que expresan".[13] Séverin-Mars escribe: ¿Qué otro arte tuvo sueño [...] tan poético y tan real a la vez? Así considerado, el cine sería un modo de expresión ciertamente excepcional al que sólo podrían acceder las personas de más altos pensamientos, en los momentos más brillantes y misteriosos de su carrera".[14] Alexandre Arnoux, por su parte, concluyendo una elucubración sobre el cine mudo, escribe: "En definitiva, todos estos audaces

13. Abel Gance, *op. cit.* pp. 100-101.
14. "Citado en Abel Gance, *op. cit.*, p. 100.

términos que acabamos de usar, ¿no definen acaso lo propio de la oración?".[15] Resulta muy instructivo constatar que el deseo de conferir al cine la dignidad de un 'arte', obliga a estos teóricos a introducir en sus interpretaciones, con todo descaro, elementos culturales. Y eso que, mientras publicaban sus especulaciones, ya se proyectaban en las salas obras como *Una mujer de París* o *La quimera del oro.** Lo cual no impedía que Gance arriesgara comparaciones egipcias o que Séverin-Mars hablara del cine con un tono más adecuado a las pinturas de Fra Angelico. No deja de ser significativo que, aún hoy, autores señaladamente reaccionarios sigan pretendiendo interpretar el cine de esa misma manera y le sigan atribuyendo, si no un valor sagrado, sí un sentido sobrenatural. A propósito de la adaptación cinematográfica de *El sueño de una noche de verano* realizada por Max Reinhardt, Franz Werfel sostiene que sólo la estéril copia del mundo exterior, con sus calles, sus interiores, sus estaciones, sus restaurantes, sus coches y sus playas, es lo que impide al cine ascender al reino del arte: "El cine aún no ha captado su verdadero sentido, sus posibilidades reales. [...] Éstas consisten en su singular capacidad para expresar, con medios naturales y con una

15. Alexandre Arnoux, *Cinéma*, París 1929, p. 28.
* Véase, Serguei Eisenstein, *Charlie Chaplin*, publicado por casimiro.

increíble fuerza de persuasión, lo quimérico, lo maravilloso, lo sobrenatural".[16]

VIII

El actor de teatro presenta él mismo, directa e íntegramente, al público su actuación artística; el actor de cine la muestra con la mediación de una maquinaria. Esto tiene dos consecuencias. Los aparatos que transmiten la actuación no tienen porque respetarla en su integridad. El operador dirige la cámara de modo que ésta toma posición respecto de la actuación. Y estas sucesivas tomas de posición, mezcladas luego por el montador, constituyen la película como producto acabado. La película incluye, así, determinados movimientos que son movimientos de cámara: distintas tipos de toma, como los primeros planos. La actuación del actor queda así sometida a una serie de pruebas ópticas. Esta es la primera consecuencia de la mediación. La segunda estriba en que el intérprete, al no presentar él mismo su actuación al público, no tiene, como sí tiene el actor de teatro, la posibilidad de ajustar su actuación a las reacciones del público. El espectador

16. "Franz Werfel, "Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt", *Neues Wiener Journal*, citado en *Lu*, 15 de noviembre de 1935.

de cine evalúa y juzga sin tener contacto personal con el actor. *No hay otra relación de empatía con el actor que la que pueda entablar la cámara. El espectador asume así la actitud de la cámara: somete a prueba, evalúa.*[17] Actitud, ésta, que no es la más adecuada para apreciar los valores cultuales.

IX

Al cine no le importa tanto que el actor represente a un personaje como que se muestre a sí mismo ante la cámara. Pirandello fue de los primeros en percibir esta modificación debida a la interpretación como evaluación. El elemento determinante radica en que se interpreta para un aparato o, en el caso del cine sonoro, para dos. Escribe Pirandello en *Se rueda*: "El actor de cine se siente como en exi-

17. "El cine... no da (no podría dar) informaciones útiles sobre acciones humanas en los detalles... No hay en él motivaciones derivadas del carácter; la vida interior de las personas no constituye nunca la causa principal de la acción y raras veces es su resultado más importante" (Brecht, *loc. cit.*, p. 268). Los aparatos permiten ampliar el terreno de lo que se puede someter a prueba en el actor de cine de manera correspondiente a como las circunstancias económicas han permitido una extraordinaria ampliación del ámbito de las pruebas a que se somete al individuo. Así es como aumenta constantemente la importancia de las pruebas de aptitud profesional. Estas pruebas tienen por objeto el rendimiento del individuo. Tanto el rodaje como las pruebas de aptitud profesional se realizan en presencia de un equipo de especialistas. El director de un estudio cinematográfico ocupa exactamente el lugar de quien preside el examen en una prueba de aptitud profesional.

lio. Exiliado no sólo de la escena, sino de su propia persona. Advierte confuso, con malestar, con una inexplicable sensación de vacío, incluso de fracaso, que su cuerpo es síntoma de carencia, de falta, que le han arrebatado la vida, la voz, el ruido de sus gestos, para convertirse en una imagen muda que, por un instante, tiembla sobre la pantalla antes de desvanecerse [...] El pequeño proyector jugará con sus sombras ante el público, mientras él debe limitarse a actuar delante de la cámara".[18] Esta misma situación puede describirse como sigue: por primera vez –y esto es debido a la naturaleza del cine– el hombre actúa, con todo su ser, pero renunciando a su aura. El aura está unida al *aquí y ahora*; no se puede reproducir. Sobre el escenario, el aura de Macbeth es inseparable, en la mirada del público, del aura del actor que lo representa. Pero grabando en un estudio, la máquina sustituye al público. Y así el aura del actor se pierde, y con él el del personaje que representa.

No sorprende que sea precisamente un dramaturgo, Pirandello, quien, analizando el cine, apunte sin querer a la causa de la actual crisis del teatro. Nada es más contrario al teatro que una obra de arte completamente apresada por la reproducción

18. Luigi Pirandello, *On toume, [Quaderni di Serafino Gubbio operatore]*, cit. en L. Pierre-Quint, "Signification du cinema", *L'art cinématographique.*

mecánica o, como en el cine, nacida de esa reproducción. Todos los análisis más pormenorizados lo confirman. Los buenos conocedores llevan tiempo repitiendo que, como escribe Arnheim, "en el cine, 'interpretando' menos se logra mayor impacto. [...] El cine acabará convirtiendo al actor en un mero accesorio, escogido según sus rasgos y colocado ahí donde convenga".[19] A esto se une otro elemento estrechamente relacionado. *El actor de teatro interioriza un personaje; algo que, a menudo,*

19. Rudolf Arnheim, *Der Film als Kunst*, Berlín 1932, pp. 176-177. En este contexto ciertos detalles aparentemente secundarios por los que el director de cine se aleja de las prácticas teatrales resultan más interesantes, como por ejemplo la supresión por los directores del maquillaje, caso de Dreyer en su *Juana de Arco*. Dreyer tardó meses en reunir los cuarenta actores que debían escenificar la escena del juicio. Esta búsqueda fue parecida a la de un atrezo difícil de conseguir. Dreyer dedicó los mayores esfuerzos a evitar parecidos de edad, estatura o fisiognomía (cfr. Maurice Schultz, "Le maquillage", en *L'art cinématographique*, VI, París 1929, p. 65). Cuando el actor se convierte en elemento del decorado, no es raro que éste funcione como actor. En cualquier caso, no es nada insólito que el cine conceda un papel al atrezo. Basta mencionar, de los muchos ejemplos que cabría citar, uno muy significativo. En el escenario de un teatro, un reloj en marcha resultará siempre molesto: no puede ahí ejercer su función, medir el tiempo. El tiempo astronómico entraría en colisión con el escénico, incluso en una obra realista. El cine, sin embargo, sí puede, si procede, usar sin problemas el reloj para medir el tiempo real. Esto revela que, según la circunstancia, cualquier accesorio puede asumir una función decisiva. De aquí hay sólo un paso a la constatación de Pudovkin de que "la actuación del actor, ligada a un objeto y construida sobre él,... constituye siempre uno de lo métodos más poderosos de la realización cinematográfica" (V. Pudovkin, "Filmregie und Filmmanuskript", en *Bücher der Praxis*, vol. 5, Berlín 1928, p. 126). Así, el cine es el primer medio artístico capaz de mostrar cómo la materia actúa sobre la persona. Puede, por tanto, ser un excelente instrumento de representación materialista.

está vetado para el actor de cine. En el cine, la actuación no es una entidad, única y continuada, sino una serie de escenificaciones puntuales y discontinuas. Más allá de las circunstancias accidentales –disponibilidad de estudios de grabación, coincidencia del elenco, ajustes en el decorado, etc.–, la naturaleza misma de la maquinaria fragmenta la actuación del actor en una serie de episodios que luego se montan. Pensemos, sobre todo, en la iluminación, cuya instalación puede exigir, para una escena que en la pantalla veremos como una única secuencia, varias tomas grabadas en horas muy distintas. Por no hablar de los montajes mucho más evidentes: el actor que huye tras saltar por una ventana, puede ser un salto desde un andamiaje en estudio y una huida en exteriores grabada semanas después. Otros montajes más paradójicos pueden imaginarse. El actor al que se pide que se estremezca al oír tocar la puerta, quizá no represente la escena al gusto del director, que esperará el momento para grabar el gesto de miedo disparando a traición una pistola al aire, y el pavor oportunamente grabado será convenientemente montado en la película. Nada manifiesta mejor la disociación entre el arte y ese reino de la "belleza aparente", que por tanto tiempo se tuvo como el único en el que el arte podía prosperar.

X

La extrañeza del actor ante la cámara que describe Pirandello es semejante a la que se siente ante la propia imagen reflejada en el espejo. Y ese reflejo puede ahora desgajarse y transportarse. ¿Y adónde se lleva? Ante el público.[20] El actor de cine es siempre consciente de ello. *Ante la cámara, el actor es consciente de que, en última instancia, tiene que habérselas con el público: con el público de consumidores que forman el mercado.* Ese mercado, al que ofrece no sólo su fuerza de trabajo sino su piel y sus entrañas, es intangible, no puede representárselo. Sin duda, esto contribuye a agudizar esa sensación

20. Los cambios en el modo de exposición causados por la técnica de reproducción se observan también en política. La crisis actual de las democracias burguesas implica una crisis en las condiciones en que se exhiben los gobernantes. Las democracias los presentan directamente y en persona ante los representantes. ¡Su público es el parlamento! Con las innovaciones de los aparatos de captación que permiten al orador ser oído por una ilimitada multitud de personas durante su discurso y ser visto, poco después, por otra multitud ilimitada, la exhibición del político ante estos aparatos pasa a ocupar un primer plano. Esta nueva técnica vacía los parlamentos y los teatros. La radio y el cine no sólo cambian la función del actor profesional, sino, exactamente del mismo modo, la de quien, como el gobernante, se expone ante ellos. Más allá de la distinta naturaleza de sus respectivas funciones, actor y político pasan por una misma transformación. Se trata de controlar y de realizar determinadas representación según sean las condiciones sociales. Se produce así una nueva selección, una selección ante la cámara o el micrófono, de la que salen triunfantes la estrella y el dictador.

de malestar ante la cámara que señala Pirandello. A medida que reduce la función del aura, el cine construye artificialmente, fuera del estudio y como alternativa, la "personalidad" del actor. El culto a las "estrellas", fomentado por el capitalismo de los productores de películas, conserva esa magia de la personalidad que, desde hace tiempo, no es más que el encanto marchito de su carácter mercantil. Mientras el capitalismo rija los destinos del cine, el único servicio que cabe esperar del cine a favor de la revolución es que permita la crítica revolucionaria de los conceptos tradicionales del arte. Sin duda, en casos puntuales, el cine puede ir más allá y propiciar una crítica revolucionaria de las relaciones sociales, incluso de las relaciones de propiedad. Pero éste no es el objeto ni de nuestro estudio ni de la producción cinematográfica en Europa occidental.

Una característica propia del cine, como del deporte, es que los espectadores asisten al espectáculo como si fueran expertos. Basta escuchar a un grupo de repartidores de periódicos departiendo sentados en sus bicis sobre tal o cual carrera ciclista. No en vano, los editores de periódicos suelen organizar esas carreras para sus empleados más jóvenes. Unas carreras que suscitan gran interés entre los participantes pues pueden aspirar, si ganan, a dejar de ser repartidores para convertirse en ciclistas pro-

fesionales. De manera parecida, los noticieros semanales dan a cualquier transeúnte la posibilidad de convertirse en figurante; hasta puede acabar participando de una obra de arte (piénsese en *Tres canciones sobre Lenin* de Dziga Vertov o en *Borinage* de Joris Ivens). *Cualquiera puede ahora legítimamente pretender ser filmado*; pretensión que se comprende mejor si tenemos en cuenta la situación histórica en que se encuentra la literatura.

Durante siglos, unos pocos escritores se las vieron con miles de lectores. Pero, a finales de siglo XIX, la situación empezó a cambiar. Con la expansión de la prensa, que proporcionaba a los lectores toda clase de órganos de información –políticos, religiosos, científicos, profesionales o locales–, segmentos cada vez mayores de lectores se pasaron al bando de los escritores. Este fenómeno empezó cuando los periódicos abrieron sus secciones de "Cartas de los lectores" y, hoy día, no hay europeo partícipe del proceso de trabajo que no pueda publicar una queja, una experiencia laboral, un reportaje o algo parecido. La distinción entre autor y lector está perdiendo su dimensión fundamental para convertirse en una diferencia funcional ligada a las circunstancias: el lector está siempre dispuesto a ser escritor. Con la creciente especialización del trabajo, cada cual debe en cierto modo convertirse en experto en su materia

–por nimia que sea– y esta condición le autoriza a acceder a la condición de autor. En la Unión Soviética, el trabajo toma la palabra: saber verbalizarlo forma parte de las capacidades requeridas para su ejercicio. La autoridad literaria ya no se basa en una formación especializada sino en una educación politécnica y, así, se convierte en un bien común.[21]

21. Se pierden así las prerrogativas de las respectivas técnicas. Como escribe Aldous Huxley; "los avances técnicos han[...] llevado a la vulgaridad [...] la reproducción con procesos mecánicos y con las rotativas han permitido la multiplicación infinita de textos e imágenes. La educación universal y los sueldos relativamente elevados han creado un enorme público capaz de leer y de acceder a la lectura y a la visión de la pintura. Nace así una importante industria, que proporciona esos materiales. Sin embargo, el talento artístico es raro lo que significa que [...] en todo momento y lugar el grueso de la producción artística ha sido de escaso valor. Pero hoy en día, la proporción de escoria en el total de la producción artística es mayor que en ninguna otra época [...] Se trata de una simple realidad aritmética. En el curso del siglo pasado, la población de Europa occidental se ha multiplicado por más de dos. Pero los materiales gráficos y escritos han crecido, según mis cálculos, en una proporción de, al menos, 1 por 20 o, incluso, quizá, por 50 o por 100. Si una población de *x* millones contaba con *n* talentos artísticos, una población de 2*x* millones contará, probablemente, con 2*n* talentos. La situación se puede resumir así: por cada página con material de lectura y gráfico que se publicaba hace 100 años, hoy se publican veinte, si no cien páginas. Pero, por cada talento artístico existente hace cien años, hay hoy sólo dos. Admito que, debido a la escolarización general, muchos talentos potenciales que antaño no habrían llegado a desarrollarse, hoy sí pueden llegar a hacerlo. Supongamos [...] que por cada talento de antes hay hoy tres o, incluso, cuatro. Es, no obstante, indudable que el consumo de material de lectura y gráfico ha superado con mucho la producción natural de escritores y dibujantes dotados. Lo mismo vale para el material sonoro. El gramófono y la radio han dado vida a un público cuyo consumo de material sonoro no guarda relación ninguna con el crecimiento de la población y, por tanto, con el aumento normal de músicos de talento. El resultado es, pues, que la producción de escoria, hablando tanto en términos absolutos como relativos, es

Lo mismo cabe decir del cine, donde los cambios de perspectiva, que en el ámbito literario necesitaron siglos, se han producido en una década. En la práctica cinematográfica la nueva perspectiva ya es efectiva –sobre todo en Rusia–. Parte de los intérpretes de las películas soviéticas no son actores en el sentido que solemos dar a la palabra sino personas que se interpretan *a sí mismas*, especialmente en su actividad laboral. En Europa occidental, la explotación capitalista de la industria cinematográfica se niega a considerar esa legítima reivindicación del hombre actual a ver su imagen reproducida. Antes por el contrario, la industria cinematográfica pone todo su empeño en estimular la atención de las masas con representaciones ilusorias y especulaciones equívocas.

XI

El rodaje de una película, y más aún de una película sonora, ofrece un espectáculo hasta hace poco inimaginable. En el estudio de rodaje, no existe

en todas las artes mayor de lo que fue; y así seguirá siendo mientras la gente siga consumiendo las desmesuradas cantidades de material de lectura, gráfico y sonoro que consume hoy" (Aldous Huxley, *Crosiére d'hiver. Voyage en Amérique Céntrale* (1933), París 1935, pp. 273-275). Es evidente que estas observaciones nada tienen de progresistas.

ningún punto de vista, salvo si nos confundimos con el objetivo de la cámara, que permita al observador obviar todo aquello que no pertenece propiamente a la interpretación de los actores: cámaras, iluminación, decorados, ayudantes, etc. Esta circunstancia, más que ninguna otra, hace superficial e irrelevante cualquier analogía que pueda haber entre el rodaje de una escena en estudio y su ejecución sobre un escenario. Por principio, el teatro fija un punto de vista desde el que lo que se ve no puede tenerse por ilusorio. Dicho punto de vista no existe al hacer una película. El carácter ilusorio del cine es de segundo grado: deriva del montaje. Dicho de otro modo: *en el estudio, la maquinaria ha penetrado tan profundamente la realidad que el aspecto puro de la misma, es decir, la realidad despojada del cuerpo extraño de los aparatos, sólo se logra recurriendo a procesos específicos: grabando desde el objetivo de una cámara y mezclando luego las imágenes*. Así despojada de los aparatos que la rodean y penetran, la realidad resultante es lo más artificial que cabe imaginar y lo que finalmente se ve es algo parecido a la 'anhelada flor azul' [de Novalis y el Romanticismo alemán] en los jardines de la tecnología.

El contraste entre cine y teatro es aún mayor respecto de la pintura. La pregunta aquí sería: ¿en qué

se parecen el operador de cámara y el pintor? Para responder, me permito hacer una esclarecedora comparación con la idea quirúrgica de 'operación'. El cirujano constituye un polo de un universo cuyo opuesto es el mago. La acción del mago que cura por imposición de manos difiere de la del cirujano que opera. El mago mantiene la distancia natural con el paciente o, mejor dicho, reduce un poco la distancia física (para imponer sus manos) mientras aumenta la distancia simbólica (por la autoridad con la que procede). El cirujano, por su parte, disminuye notablemente la distancia física (hasta adentrase en el cuerpo del paciente) pero muy poco la simbólica (por la prudencia con la que proceden sus manos). Dicho de otro modo, a diferencia del mago (del que queda algún resto latente en el médico), el cirujano, en el momento crucial, no se relaciona con el paciente de hombre a hombre, sino que lo opera, penetra en él operándolo. La diferencia entre mago y cirujano vale también para el operador y el pintor. El pintor mantiene, mientras pinta, una distancia natural respecto de la realidad; el operador penetra profundamente en la textura del hecho.[22] Las imáge-

22. Las audacias del operador cámara son comparables, de hecho, con las del cirujano. Enumerando las habilidades manuales, Luc Durtain se refiere a los que, "en cirugía, practican ciertas intervenciones difíciles. Por ejemplo, en la otorrinolaringología...; me refiero al llamado procedimiento endonasal 'en perspectiva'; a las destrezas acrobáticas que debe realizar la cirugía de la

nes resultantes son enormemente distintas. La del pintor es una entidad total; la del camarógrafo, una suma de fragmentos que se recomponen conforme a una nueva ley. *De ahí que la representación cinematográfica de la realidad sea incomparablemente más significativa para el hombre actual, porque, despojada de los aparatos que la rodean, proporciona ese aspecto puro de la realidad que el hombre espera de la obra de arte, y lo hace penetrando la realidad de manera mucho más intensa.*

XII

La posibilidad técnica de reproducir la obra de arte modifica la actitud de la masa ante el arte. De retrógrada, por ejemplo ante un cuadro de Picasso, pasa a ser progresista, por ejemplo ante una película de Chaplin. La reacción progresista se debe a que el placer de ver y experimentar está directa e íntimamente ligado a la actitud de evaluar. Esta asociación

laringe mediante la imagen invertida en el espejo; lo mismo cabe decir de la cirugía del oído, que recuerda el trabajo de precisión de los relojeros. ¡Qué abundante gradación de sutilísima de acrobacia muscular se exige a la persona que quiere reparar el cuerpo humano o salvarlo! Pensemos tan sólo en la operación de cataratas, en la que se debaten, por así decirlo, el acero y unos tejidos casi líquidos, o en la intervención más importante de la región abdominal (laparotomía)". "La technique et 1'homme", en *Vendredi*, 13 de marzo de 1936, n° 19.

es un indicio de notable importancia social. A medida que decae la relevancia social del arte, se suele producir en el público una disociación entre la actitud crítica y el mero disfrute de la obra (esto es sin duda así en el caso de la pintura). Se disfruta, sin criticar, de lo convencional; y se critica, con aversión, lo nuevo. En el cine, el público no separa el disfrute de la crítica. Lo decisivo aquí, más que en ningún otro caso, es que las reacciones individuales, que en su conjunto constituyen la reacción en masa del público, saben desde el principio que se convertirán de inmediato en un fenómeno de masa y que, al manifestarse, esas reacciones se cotejan mutuamente. Una vez más, la comparación con la pintura es esclarecedora. El cuadro siempre pretendió ser contemplado por uno o pocos espectadores. El que, a partir del siglo XIX, lo empezara a contemplar simultáneamente un público extendido es un primer síntoma de la crisis de la pintura; crisis que no provocó sólo la fotografía sino, también, la pretensión de la obra de arte de llegar a las masas.

Ocurre, sin embargo, que la pintura, a diferencia de la arquitectura, o de la poesía épica otrora y del cine ahora, no está en condiciones de ofrecerse a un disfrute simultáneo y colectivo. Esta limitación, aunque no permite sacar ninguna conclusión sobre la función social de la pintura, se antoja problemáti-

ca cuando, ante circunstancias particulares y contradiciendo en cierto modo su naturaleza, la pintura queda expuesta ante las masas. En las iglesias y claustros medievales, en las cortes principescas hasta finales del siglo XVIII, la contemplación colectiva de los cuadros no tenía nada de simultáneo sino que se hacía conforme a un orden jerárquico. El cambio en esta circunstancia manifiesta el conflicto en que se ve inmersa la pintura como consecuencia de la reproducibilidad mecánica de la imagen. Aunque se pretendiera mostrarla a las masas en los museos y exposiciones, las masas no podrían por sí mismas organizarse y controlar su disfrute.[23] De ahí que el público, ante una película cómica, reaccione progresivamente y tenga, ante un cuadro surrealista, una actitud retrógrada.

23. Este modo de plantear la cuestión puede parecer grosero, pero como demuestra el caso del gran teórico Leonardo da Vinci, cabe perfectamente, si procede, recurrir a semejantes consideraciones. Leonardo comparó la pintura y la música con estas palabras: "La pintura supera a la música porque no se ve obligada a morir en cuanto nace, como ocurre con la desventurada música... La música, que se desvanece en cuanto ha surgido, va por detrás de la pintura, que ha alcanzado la eternidad *con el uso del barniz*" ([Leonardo da Vinci, *Frammenti letterarii e filosofici*], cit. en Fernand Baldensperger, "Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840", en: *Revue de Littérature Comparée*, XV/I, París 1935, p. 79 [nota 1]).

XIII

Lo que caracteriza al cine no es sólo la manera en que el hombre se presenta a sí mismo ante la cámara sino también el modo en que, con la cámara, representa el mundo que lo rodea. De la psicología experimental sabemos que la cámara puede servir para realizar pruebas, y del psicoanálisis podemos deducir nuevos modos de percibir que la teoría freudiana ha explicado. No hace ni cincuenta años, un lapsus en la conversación pasaba más o menos inadvertido y rara vez se entendía que pudiera abrir vetas profundas en una conversación que discurriera de modo superficial. Desde la publicación de la *Psicopatología de la vida cotidiana*, las cosas han cambiado notablemente. El método de Freud ha permitido tanto individualizar como analizar unas realidades que hasta entonces se perdían en el fluir de lo perceptible. Al ampliar y agrandar el mundo de los objetos a los que prestar atención, ya sea visual como auditiva, el cine ha traído consigo una profundización similar de nuestra apercepción. Comparado con la pintura, el cine, por el detalle que proporciona, permite un análisis más pormenorizado, y variado en los puntos vista. Comparado con el

teatro, el cine permite individualizar y distinguir mucho mejor los elementos de la representación. Este hecho tiende a favorecer la compenetración entre arte y ciencia; de ahí su relevancia. En efecto, al considerar un comportamiento claramente individualizado dentro de una situación determinada (como cuando se secciona un músculo de su cuerpo) ya no sabemos bien si lo que nos fascina más es su valor artístico o su utilidad científica. Gracias al cine *(y será esta una de sus funciones revolucionarias), se podrá reconocer la identidad entre el uso artístico y el científico de la fotografía, unos usos que venían siendo casi siempre divergentes.*[24]

Haciendo primeros planos sobre el inventario de realidades, señalando detalles de lo familiar normalmente ocultos, indagando en contextos corrientes bajo la inspirada guía del objetivo, el cine, por un lado, nos permite conocer mejor las necesidades

24. Si buscamos analogías para esta situación, hallaremos una muy concluyente en la pintura renacentista. En ella nos encontramos igualmente con un arte cuyo auge incomparable y cuya importancia se basa en gran parte en haber dado cabida a un gran número de ciencias o de nuevos datos científicos. La pintura del Renacimiento recurre a la anatomía y a la perspectiva, a las matemáticas, a la meteorología y la teoría de los colores. "¿Hay algo que nos resulte más distante", escribe Valéry, "que la extraña pretensión de alguien como Leonardo? La pintura fue para él una meta suprema y una demostración máxima del conocimiento, hasta el punto de estar convencido de que requería personas omniscientes que no se arredrara ante un análisis teórico cuya profundidad y precisión nos deja hoy perplejos" (Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, p. 191, "Autour de Corot").

que rigen nuestra existencia y, por otro, nos abre un campo de acción inmenso e insospechado. Las tabernas y las calles de nuestras urbes, las oficinas y las habitaciones amuebladas, las estaciones y las fábricas parecían atraparnos sin esperanza alguna de escapar. Pero llegó el cine, y gracias a la dinamita de sus décimas de segundo hizo estallar por los aires ese universo carcelario: podemos ahora emprender atrevidos viajes por entre los escombros dispersados. Con el primer plano, el espacio se ensancha; con el ralentí, el movimiento adquiere nuevas dimensiones. El primer plano no sólo perfila claramente lo que "en cualquier caso" vemos de manera menos clara, también hace aparecer estructuras completamente nuevas de la materia. El ralentí, no sólo resalta tipos de movimientos que ya conocemos, también descubre nuevos tipos que desconocíamos y "que no son en modo alguno movimientos rápidos ralentizados, sino movimientos extrañamente deslizantes, flotantes, sobrenaturales".[25] Queda, por tanto, claro que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la habla a nuestros ojos. Es distinta, sobre todo porque el espacio que el hombre dominaba con su consciencia es sustituido por otro en el que impera la inconsciencia. Conocemos sobradamente los movimientos del

25. Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 138.

caminante, pero nada sabemos del gesto con el que, en una fracción de segundo, adelanta un pie. Conocemos más o menos el gesto que hacemos al coger un mechero o una cuchara, pero desconocemos casi todo de lo que ocurre entre la mano y el metal, y todo de cómo cambia el gesto según nuestro estado de ánimo. Y aquí sí penetra la cámara con sus recursos varios: sus subidas y bajadas, sus planos fijos y sostenidos, sus ritmos lentos o rápidos, sus ángulos abiertos o cerrados. Sólo la cámara nos muestra ese inconsciente visual, como sólo el psicoanálisis nos muestra el inconsciente pulsional.

XIV

Entre los cometidos del arte, siempre ha destacado el de suscitar una exigencia que el presente aún no podía satisfacer.[26] La historia de las distintas for-

26."La obra de arte", dice André Breton, "sólo es valiosa en la medida en que está recorrida por estremecimientos de futuro". De hecho, cualquier forma de arte estructurada se halla en la intersección entre tres líneas de desarrollo. En primer lugar, la técnica impulsa hacia una determinada forma artística. Antes de la aparición del cine, existían libritos de fotos cuyas imágenes, pasadas a gran velocidad ante el espectador presionando con el pulgar, representaban un combate de boxeo o un partido de tenis; y en las ferias había máquinas automáticas que mostraban una sucesión de imágenes al girar una palanca. En segundo lugar, las formas artísticas heredadas se esfuerzan penosamente en ciertos estadios de su desarrollo por producir efectos que las nuevas formas del arte conseguirán luego con gran desenvol-

mas artísticas siempre incluye épocas críticas, en las que se pretende producir efectos nuevos que sólo se acaban logrando sin esfuerzo con una nueva técnica, es decir, con una nueva forma artística. De ahí que las extravagancias y crudezas que se manifiestan sobre todo en las épocas llamadas decadentes nacen en realidad de su núcleo más rico, de su capacidad de proyectarse en la historia. Recientemente, el dadaísmo produjo con profusión semejantes barbarismos.* Y sólo ahora comprendemos su propósito: *el dadaísmo intentó producir, con la pintura (o la literatura), efectos semejantes a los que el público espera del cine.*

Toda demanda radicalmente nueva, pionera, acaba suscitando expectativas desbordadas. Así

tura. Antes de que se impusiera el cine, los dadaístas intentaron con sus manifestaciones provocar en su público unas emociones suscitadas más tarde por Chaplin de una forma más natural. En tercer lugar, ciertos cambios sociales, a menudo insignificantes, provocan en las actitudes de recepción una transformación favorable a la nueva forma artística. Antes de que el cine hubiera comenzado a crear su público, la gente acudía al *Panorama Impérial* a ver imágenes que habían dejado ya de ser inmóviles. Los espectadores se situaban frente a una pantalla a la que se habían acoplado numerosos aparatos estereoscópicos que mostraban una sucesión automática de imágenes. Edison mostró su primera película, antes del descubrimiento de la pantalla y del proyector, a un pequeño grupo de espectadores: que miró fijamente un aparato en el que corrían imágenes. Lo cierto es que los espectáculos del Panorama Impérial reflejaba claramente la dialéctica del proceso en curso. Poco antes de que el cine permitiera la visión colectiva de imágenes animadas, el sistema del estereoscopio, pronto superado, lo que seguía imperando era la visión individual, con una fuerza contemplativa semejante a la que ponía el sacerdote ante las obras resguardadas en la *cella*.

* Véase, Paul Virilio y Enrico Baj, *Discurso sobre el horror en el arte*, casimiro.

ocurrió con el dadaísmo, que, en nombre de intenciones más profundas –de las que no fueron conscientes en la forma en que las hemos descrito–, sacrificó los valores comerciales que el cine explota tan provechosamente. Los dadaístas dieron mucha menos importancia a la utilidad comercial de sus obras que a la posibilidad de confundir en la inmersión contemplativa de las mismas. Confusión que lograron, por ejemplo, envileciendo sistemáticamente el contenido de sus obras. Sus poemas eran "ensaladas de palabras", aderezadas con obscenidades y toda suerte de desechos verbales. En sus cuadros pegaban botones o billetes de tranvía. De esta manera, destruían despiadadamente el aura de unos productos a los que imprimían el estigma de la 'reproducción'. Ante un cuadro de Arp o un poema de Stramm, no cabe, como ante un cuadro de Derain o un poema de Rilke, disfrutar del recogimiento y de la contemplación.[27] Al recogimiento, que acabó siendo, para una burguesía degenerada, escuela de conducta asocial, se opone la distracción, en cuanto modalidad del comportamiento social.

27. El arquetipo teológico de este recogimiento es la consciencia de estar a solas con Dios. En los momentos álgidos de la burguesía, esta consciencia confirió al hombre suficiente libertad y fuerza como para emanciparse de la tutela de la Iglesia. Con su decadencia, esa misma consciencia propiciará en los individuos una tendencia íntima a no aportar a la comunidad las fuerzas que pone en su relación con Dios.

En efecto, las manifestaciones dadaístas generaron una poderosa distracción al convertir la obra de arte en objeto de escándalo. Se trataba ante todo de satisfacer *una* aspiración: provocar la indignación del público.

En manos de los dadaístas, la obra de arte, de atraer la mirada y seducir el oído, pasó a ser un proyectil. Golpeaba al espectador. Adquiría así una cualidad táctil, una corporeidad física, con la que pretendía atender la demanda que ya despertaba el cine, cuyo poder de distracción es ante todo táctil, debido al sucederse de repentinos cambios de lugares y planos que golpean al espectador. Compárese la pantalla sobre la que se proyecta una película, con la tela de un cuadro. Esta última invita a la contemplación: suscita serenas asociaciones de ideas. Nada parecido ocurre ante las imágenes que corren: apenas el ojo las capta, que ya se metamorfosearon; imposible detenerlas. Duhamel, que aborrece el cine del que se le escapa su relevancia, sí ha percibido algunos elementos de su estructura, como cuando escribe: "Ya no puedo pensar a mi antojo. Las imágenes en movimiento sustituyen mis pensamientos".[28] En efecto, en el espectador que mira las imágenes, el proceso de asociación queda inmediatamente interrumpido por el metamorfo-

28. Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, París, 1930, p. 52.

searse de las mismas. En esto radica el efecto de shock que suscita el cine; un shock que, como todo shock, se amortigua solamente prestando mayor atención.[29] *Gracias a su estructura técnica, el cine liberó el efecto físico del* shock *del envoltorio moral en el que dadaísmo lo había en cierto modo encerrado.*[30]

XV

La masa es una matriz de la que resurgen, transformadas, todas las viejas actitudes ante la obra de arte. La cantidad se convirtió en calidad. *La masa de*

29. El cine es la forma artística que mejor se corresponde con la vida cada vez más peligrosa a la que se enfrenta el hombre de hoy. La necesidad de exponerse a efectos de *shock* es una adaptación de las personas a los peligros que las acechan. El cine responde a cambios profundos del aparato aperceptivo, cambios experimentados en el plano de la existencia privada por cualquier transeúnte que pase entre el tráfico de la gran ciudad; y, en un plano histórico, por cualquier ciudadano de un Estado actual.

30. Como para el dadaísmo, el cine puede ofrecer conclusiones importantes respecto al cubismo y el futurismo. Ambas corrientes aparecen como intentos insuficientes para dar cuenta, con su propio lenguaje, de cómo se penetra en la realidad por medio de los aparatos. A diferencia del cine, no aprovecharon los aparatos para ofrecer una representación artística de la realidad, sino que recurrieron a una especie de aleación entre una realidad representada y unos aparatos de representación. En el cubismo, la función preponderante es el presentimiento de la construcción de esos aparatos basados en la óptica; en el futurismo, es la premonición de los efectos de dichos aparatos, que se manifestarán plenamente en la rapidez del paso de la película cinematográfica.

interesados generó un nuevo tipo de interés. Pero que el observador no se deje engañar por la forma, desacreditada, de ese interés. No son pocos, en efecto, los que sólo advierten el aspecto superficial del asunto y lo denuncian con vehemencia. Duhamel, uno de los críticos más radicales, le reprocha al cine precisamente el tipo de interés que suscita en las masas; para él, el cine es "una diversión para parias, un pasatiempo para iletrados, para criaturas miserables, aturdidas por sus trajines y sus preocupaciones [...] un espectáculo que no exige ningún esfuerzo, que no reclama reflexión, que no suscita dudas, que no plantea con seriedad ninguna cuestión, que no enciende ninguna pasión, que no aviva ninguna luz en el fondo del corazón, que no alimenta ninguna esperanza, a no ser la ridícula esperanza de llegar a ser un día 'estrella de Holywood'".[31] Es evidente; es la cantinela de siempre: las masas pretenden divertirse y, sin embargo, el arte exige recogimiento. Una banalidad. ¿Una banalidad que permite, no obstante, ahondar en la reflexión en torno al cine, acaso, analizando detenidamente la diferencia entre recogimiento y distracción? Veamos.

El recogimiento ante la obra de arte invita a la inmersión en la misma; se penetra en ella, como ese pintor chino del que la leyenda sostiene que, con-

31. Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, París, 1930, p. 58.

templando su cuadro acabado, desapareció. La masa distraída, por el contrario, hace suya la obra. La arquitectura es un ejemplo claro: desde siempre, los edificios son el prototipo de la obra de arte recibida, al mismo tiempo, distraída y colectivamente. Las leyes de esta recepción son esclarecedoras.

No pocas formas artísticas nacieron y desaparecieron. La tragedia surgió entre los griegos y murió con ellos, para renacer, siglos después, como aplicación de sus 'principios'. El poema épico, que se remonta al albor de los pueblos, desapareció en Europa junto con el Renacimiento. El cuadro pintado sobre caballete es una invención de la Edad Media y nada asegura que durará eternamente. Pero desde la prehistoria el hombre siempre ha construido cobijos. El ser humano siempre ha necesitado cobijo. La edificación nunca cejó. La historia de la arquitectura es más larga que la de cualquier otro arte. Comprender la relación entre arquitectura y masas es, así, importante para nuestro propósito. El edificio es objeto de una doble recepción: de uso y de percepción o, más exactamente, táctil y visual. Ambas distan de asemejarse. La recepción táctil, corpórea, depende menos de la contemplación que de la costumbre, de un acomodo que acaba condicionando la percepción. Por otro lado, la percepción visual de la arquitectura suele ser, antes que atenta,

accidental o casual. Y, sin embargo, en determinadas circunstancias, esta recepción dual, propia de la arquitectura, tiene valor canónico. En efecto, *en tiempos de grandes conmociones históricas, las exigencias de percepción que ha de atender el ser humano no pueden resolverse sólo visualmente, es decir, mediante la contemplación; los cambios también han de ser acomodados, poco a poco, mediante una recepción táctil, es decir, acostumbrándose a ellos.*

El hombre distraído se acomoda con mayor facilidad. Es más: la distracción en la realización de tareas, demuestra que dichas tareas ya son costumbre. Gracias a la distracción que puede proporcionar, el arte fija, sin que lo sepamos, las nuevas tareas que nuestra percepción ya es capaz de acometer. Pero, como el individuo tiende a rehuir las nuevas tareas, el arte se empeña en hacer pasar las más difíciles e importantes cada vez que puede movilizar a las masas. Eso mismo hace hoy en día el cine. *La recepción por distracción, que se va extendiendo a todos los ámbitos artísticos y que manifiesta los síntomas de un cambio profundo en la percepción, tiene en el cine el mejor instrumento para ir asentándose como costumbre.* Con su efecto de *shock*, el cine fomenta la recepción distraída. Si relega el valor cultual, no es sólo porque convierte a cada espectador en un

experto, sino, también, porque la actitud del experto ante la pantalla no exige ningún esfuerzo de concentración. El público, en la oscuridad de las salas, evalúa: pone distraídamente a prueba.

La creciente proletarización del ser humano y el creciente desarrollo de las masas son sendos aspectos de un mismo proceso histórico. El fascismo pretende organizar esas masas sin modificar el régimen de propiedad, que esas masas intentan eliminar, y cree solventar el problema permitiendo a las masas, no ya imponer sus derechos, sino, tan sólo, expresarse.[32] Las masas tienen derecho a exigir una trans-

32. En este punto, conviene recalcar que, sobre todo en el caso de los noticieros filmados, cuyo valor de propaganda no debe subestimarse, *a la reproducción en masa se corresponde una reproducción de las masas.* En los grandes desfiles, en las monstruosas manifestaciones políticas, en los eventos deportivos que reúne grandes masas, en la guerra, sin duda, es decir, en todas esas ocasiones en que las cámaras pueden grabar, la masa se ve a sí misma, frente a frente. Este procedimiento, de evidente relevancia, está estrechamente vinculado con el desarrollo de las técnicas de grabación y reproducción. En términos generales, los aparatos graban mejor que el ojo humano los movimientos de masa que aparatos. Cientos de miles de personas se perciben mejor a vista de pájaro. Y, aunque el ojo humano pudiera verlos, no podría, como sí hace la cámara, ampliar las tomas filmadas. Esto significa que los movimientos de masas, y también la guerra, constituyen una forma de comportamiento huma no especialmente adecuado a estos aparatos.

formación en el régimen de propiedad; el fascismo les permite expresarse pero no altera dicho régimen. *La consecuencia lógica del fascismo es una estetización de la vida política.* Y la violencia que inflige a las masas imponiendo la genuflexión ante el caudillo, la redobla el fascismo con la violencia que dispensa una producción cultural que fabrica valores cultuales.

Todo empeño por estetizar la política termina en una única salida: la guerra. La guerra, y sólo la guerra, puede proporcionar un propósito a tamañas masas sin que se vea alterado el régimen de propiedad. Esta es la lectura política de lo que venimos analizando. Dicho desde un punto de vista técnico puede resumirse como sigue: sólo la guerra permite movilizar todos los medios técnicos de nuestra época sin cambiar el régimen de propiedad. Claro es que el fascismo, en su glorificación de la guerra, no recurre a *semejantes* argumentos. Resulta, no obstante, muy esclarecedor echar un vistazo sobre los textos que la glorifican. En el Manifiesto de Marinetti sobre la guerra de Etiopía, puede leerse: "Desde hace veintisiete años, nosotros, los futuristas, venimos alzándonos contra la afirmación de que la guerra no es estética. [...] Sostenemos que la guerra es bella porque, con las máscaras de gas, los aterradores megáfonos, los lanzallamas o las tan-

quetas instaura la soberanía del hombre sobre la máquina sometida. La guerra es bella porque nos acerca al sueño del hombre metálico. La guerra es bella, porque enriquece las floridas praderas con las orquídeas relumbrantes de las ametralladoras. La guerra es bella porque conjunta, en sinfonía, los disparos, los cañonazos, los silencios, los perfumes y olores de la putrefacción. La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas, como los grandes tanques, las escuadrillas en formación, las espirales de humo que se elevan sobre las aldeas incendiadas, y muchas otras [...] Poetas y artistas del Futurismo [...], ¡tened presentes estos principios fundamentales de la estética de la guerra para que, en vuestra lucha por una nueva poesía y una nueva escultura, os iluminen!"[33]

El manifiesto, sin duda, tiene la ventaja de la claridad. El modo de plantear la cuestión merecería la consideración del dialéctico. Así entiende la estética de la guerra contemporánea: cuando el uso natural de las fuerzas de producción está paralizado por el régimen de propiedad, el aumento de los medios técnicos, de los ritmos y de las fuentes de energía tienden a un uso antinatural y lo encuentra en la guerra que, con la destrucción que provoca, demuestra que la sociedad no está madura para

33. Citado en *La Stampa*, Milán.

hacer de la técnica su órgano y que la técnica no está lo suficientemente elaborada para dominar las fuerzas sociales elementales. La guerra imperialista se define, en lo que tiene de atroz, por el desfase entre la existencia de poderosos medios de producción y el insuficiente uso productivo de los mismos (dicho de otro modo, el desempleo y la falta de mercados). *La guerra imperialista es una rebelión de la tecnología que se cobra en material humano la materia natural que la sociedad le sustrae.* En lugar de canalizar los ríos, dirige el flujo humano hacia las trincheras; en lugar de usar los aviones para sembrar la tierra, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades y, con la guerra del gas, encuentra otra manera de acabar con el aura.

Fiat ars, pereat mundi, dice el fascismo, esperando de la guerra, como confiesa Marinetti, la satisfacción artística de una percepción sensorial modificada por la técnica. *El arte por el arte* alcanza su perfección. En tiempos de Homero, la humanidad se daba en espectáculo a los dioses del Olimpo; hoy, se da a sí misma en espectáculo. Está lo suficientemente alienada de sí misma como para vivir su propia destrucción como si de un gozo estético de primer orden se tratara. *En esto consiste la estetización de la política que propugna el fascismo. El comunismo responde con la politización del arte.*



Walter Benjamin
(Berlín, 15 de julio de 1892 – Portbou, 27 de septiembre de 1940)

Aby Warburg *El "Almuerzo sobre la hierba" de Manet*

Maurice Merleau-Ponty *La duda de Cézanne*

W. H. Fox Talbot *El lápiz de la naturaleza*

Georg Simmel *Filosofía del paisaje*

Walter Benjamin *El autor como productor*

André Breton *¿Qué es el surrealismo?*

Umberto Eco - Isabella Pezzini *El museo*

John Ruskin *Imitación y verdad*

Pere Català Pic *Fotografía, arte y publicidad*

Friedrich Nietzsche *Ilusión y verdad del arte*

Serguei Eisenstein *¡Que viva México!*

Karl Kraus *La tarea del artista*

Johan Huizinga *De lo lúdico y lo serio*

Oscar Wilde *Filosofía del vestido*

Paolo Fabbri *Fellini*

R.G. Collingwood *El arte y la imaginación*

Ramón Gómez de la Serna *Humorismo*

Giulio Carlo Argan *Fra Angelico*

Gertrude Stein *Picasso*

Georges Méliès *Vida y obra de un pionero del cine*

Ricardo Iglesias *Arte y robótica*

Anna Adell *El arte como expiación*

www.casimirolibros.es

casimiro

Con la presencia masiva de las reproducciones, el "aura" de la obra de arte se diluye y toda la función del arte queda trastocada.

Este breve escrito de Walter Benjamin (1892-1940) es uno de los ensayos sobre estética más influyentes del siglo XX.

BIC: ABA

9 788493 837525